مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان ، سال چهاردهم ، شماره ۲، تابستان ۱٤۰۱، شمارهٔ پیاپی ۲۷

DOI: 10.22067/JLKD.2022.75642.1091

سوژهٔ بی‌آشیانه ویژگی سبکی شعر سیاسی- انتقادی معاصر فارسی

مریم درپر استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران

صص: ۵۸-۳۱

چکیده

شناخت گونه‌ها و زیرگونه‌های شعر فارسی مسئله‌ای اساسی است؛ پژوهش حاضر با هدف کمک به گونه‌شناسی شعر معاصر فارسی، «سوژهٔ بی‌آشیانه» را به‌عنوان خصیصهٔ سبکی بخشی از شعر نو و سپید که شعر سیاسی- انتقادی نامیده می‌شود، معرفی می‌کند و بر همین مبنا به مطالعه و گونه‌شناسی شعر سیاسی- انتقادی چهار شاعر برجستهٔ معاصر- نیما یوشیج، اخوان ثالث، شاملو و شفیعی کدکنی- می‌پردازد. با طرح این پرسش‌ها که طردشدگی در قالب چه ابژه‌های هراس‌آوری در شعر واقعیت پیدا کرده و سوژهٔ طردشده از طریق چه گفتمان‌هایی به رد قدرت به‌عنوان امر آلوده پرداخته است و در نهایت چگونه در درون شبکهٔ پیچیدهٔ قدرت اتخاذ جایگاه نموده و نقطه‌های مقاومت ایجاد کرده است؟ با مطالعهٔ بخشی از شعر معاصر، نتایج پژوهش چهار زیرگونهٔ شعری را نشان می‌دهد: زیرگونهٔ شعر سیاسی- انتقادی نیما یوشیج امیدوارانه، سازش‌پذیر و مصالحه‌جو است. شعر مهدی اخوان ثالث مقاومتی ضروری، تنها و سازش‌ناپذیر را نشان می‌دهد که طرد هویتی در گفتمان سیاسی آن آشکار است؛ از این‌رو شعر اخوان را در زیرگونهٔ مبارزه و خشم طبقه‌بندی می‌کنیم. در شعر شاملو، سوژه در جدال دائم بین مرگ و زندگی به سر می‌برد و مرگ وجه غالب شعر سیاسی- انتقادی اوست و درنهایت زیرگونهٔ انتقادی-تغزلی را پدید می‌آورد. سرانجام در شعر انتقادی شفیعی کدکنی مویه و درد از دست دادن شکوه و شکوت دیرین برجسته است، لذا شعر انتقادی او را شکوه‌های دردآمیز می‌نامیم.

کلیدواژه‌ها: شعر سیاسی- انتقادی، سوژهٔ بی‌آشیانه، آلوده‌انگاری، نیمایوشیج، اخوان ثالث، شاملو، شفیعی کدکنی

تاریخ دریافت :۱۴۰۰/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۱/۰۳/۰۳

پست الکترونیکی: 1. dorpar@kub.ac.ir

۱.مقدمه

شناخت گونه‌ها و زیرگونه‌های شعر فارسی مسئله‌ای اساسی است که پـژوهش‌هـای حـوزهٔ سبک‌شناسی فارسی می‌توانند کمک درخوری در این زمینه داشــته باشــند. پـژوهش حاضـر بـا هدف کمک به گونه‌شناسی شعر معاصر و تقویت مؤلفه‌ها و شاخصه‌های سبک‌شناسی انتقادی، «سوژهٔ بی‌آشیانه» را به‌عنوان خصیصهٔ سبکی بخشی از شعر نو و سپید که شعر سیاسی- انتقادی نامیده می‌شود، معرفی می‌کند. با طرح این پرسش‌هـا کـه طردشـدگی در قالـب چـه ابـژه‌هـای هراس‌آوری در شعر واقعیت پیدا کرده و سوژهٔ طردشده (شاعر بـه‌عنـوان نمونـهٔ برجسـتهٔ آن) درقالب چه شکل‌هایی، از رهگذر چه مجراهایی و از طریق چه گفتمان‌هایی به رد قـدرت بـه-عنوان امر آلوده پرداخته است. هم‌چنین سوژهٔ رانده‌شده به‌عنـوان نهـاد تولیـد گفتمـان چگونـه سکوت‌ها را مدیریت کرده و در نهایت در درون شبکهٔ پیچیـدهٔ قـدرت چگونـه تولیـد قـدرت نموده و نقطه‌های مقاومت ایجاد کرده است. فرض پژوهش این اسـت کـه در شـعر سیاسـی- انتقادی فارسی، از دست دادن خانه (وطن) یا بی‌آشیانه شدن و نیز تیره و تار شـدن خانـه و یـا دچار زمستان، سرما و خشکی شدن (نشانه‌های دیگری از نابودی و ازدست‌دادن خانـه/ وطـن) بارزترین ابژه‌های هراس‌آوری است که معنای طردشدگی را در این گونهٔ شعری تولید کـرده و نشانه‌های دیگری از قبیل بند و زنجیر و زندان در درون همین فرآیند معنادار می‌شوند. بـه‌نظـر می‌رسد که شاعر مرزهای «خود» را که «خانه» نیز بخشی از خود اوست در تهدیـد دائمـی امـر آلوده دیده و برای طرد امر آلوده و برون‌ریزی آنچه که او را آزار می‌دهد، بی‌آشـیانگی خـود را در شعر به عنوان یک واقعیت بیرونی تجسم بخشیده اسـت. از نیمـا یوشـیج - پـدر شـعر نـو فارسی- به‌عنوان شاعر متعهد اجتماعی و شاعر سیاسی نام‌برده‌اند و بخش قابل توجهی از شـعر مهدی اخوان ثالث شعر شناخته‌شده در مبارزات سیاسی است، در شعر احمد شاملو نیز مبـارزه وجه شاخص شاعری اوست و شفیعی کدکنی شعرهایی انتقادی دارد که قابل توجه اسـت؛ لـذا شعر چهار شاعر مشهور نامبرده را مبنای گونه‌شناسی شعر نو سیاسی- انتقادی معاصر قرار می-دهیم.

این پژوهش داده‌بنیاد است و به روش قوام‌بخش[1] انجام شده و نویسنده در طی تحقیـق بـه مؤلفه‌های گونه‌شناسی شعر فارسی برمبنای سوژهٔ بی‌آشیانه و گره‌هـای مقاومـت رسـیده؛ ابتـدا

1- Constitutive

اشعار را تجزیه و تحلیل نموده و سپس این چهار زیرگونهٔ شعر سیاسی– انتقادی را معرفی کرده است. بدیهی است که مطالعه و تجزیه و تحلیل دیگر اشعار سیاسی– انتقادی منجر به شناسایی مؤلفه‌های دیگر و زیرگونه‌های دیگری خواهد شد.

۱-۱پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌هایی که به بررسی شعر نیما یوشیج پرداخته‌اند عموماً نوآوری‌های نیما را در شعر بررسی کرده‌اند. مقاله‌ای با عنوان «آسیب‌شناسی زبان شعر سیاسی ادبیات معاصر» (مشیدی و همکاران: ۱۳۹۹) به بعد سیاسی شعر نیمایوشیج پرداخته است؛ نویسندگان با اشاره به تثبیت شعر سیاسی به‌عنوان یک گونهٔ ادبی بعد از نیما، به آسیب‌شناسی زبان شعر سیاسی نیمایوشیج پرداخته و آنچه را آسیب می‌دانند، عبارتند از: اهمیت اندیشه دربرابر زبان، توجه به مخاطب مردمی، هنجارگریزهای ناروا و تکرار کلیشه‌ای واژگان نمادین. بیش‌تر پژوهش‌هایی که به بررسی شعر اخوان پرداخته‌اند نیز شعر او را از نظر بلاغی، ساختاری و تکنیک‌هایی از قبیل روایت، کهن‌گرایی در زبان شعری او و نقد کهن‌الگویی، بررسی نموده‌اند. پژوهش‌هایی که به بعد سیاسی شعر اخوان پرداخته‌اند، مقالاتی تطبیقی است: «کشمکش سیاسی اجتماعی در شعر خلیل حاوی و مهدی اخوان ثالث» (شکیبایی‌فر و همکار: ۱۳۹۷)، نویسندگان در این مقاله به این نتیجه رسیده‌اند که هر دو شاعر به شکل ضمنی و با تکیه بر نمادهای زمانی، مکانی و طبیعی کشمکش را در مقولهٔ سیاسی– اجتماعی به کار گرفته‌اند. در مقاله‌ای دیگر با عنوان «دغدغه‌های سیاسی در شعر بدر شاکر سیّاب و مهدی اخوان ثالث» (امیری و همکار: ۱۳۹۰)، نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که ناامیدی سیاسی از بن‌مایه‌های اصلی شعر این دو شاعر است. در پژوهشی دیگر با عنوان «وطن‌دوستی در سروده‌های اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی» (حجازی و همکار: ۱۳۹۰)، نیز نویسندگان به‌صورت تطبیقی به مطالعهٔ وطن‌دوستی در شعر اخوان و ایلیا ابوماضی پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که هر دو شاعر به دلیل شرایط سیاسی و اجتماعی تقریباً یکسان– حضور بیگانگان در کشور– در اشعار خود مردم را به هوشیاری و حرکت به سوی آینده تشویق می‌کنند و از هرگونه انفعال برحذر می‌دارند. پژوهش‌هایی که به بعد سیاسی شعر شاملو پرداخته‌اند، عبارتند از: سفر در مه (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۸۳– ۱۰۹)، «واکاوی برون‌متنی و درون‌متنی اشعار متعهد شاملو در دهه‌های بیست و سی» (ملک‌پایین و همکاران، ۱۳۹۵: ٦٧– ٩٧)؛ در این مقاله نویسندگان انگیزهٔ اصلی شاملو در

سرودن اشعار دهه‌های بیست و سی را تعهد شاعر به گفتمان چپ دانسته‌اند. در مقالۀ «پدیدارشناسی و سنخ‌شناسی مخالف‌خوانی‌های احمد شاملو» (جهاندیده کوهی، ۱۳۹۱: ۱۳٤– ۱۰۳)، به مخالفت‌های شاملو با گفتمان‌های مسلط ادبی و سیاسی اشاره شده و نویسنده راهبردهای مخالف‌خوانی شاملو را در چهار دستۀ واژگون‌سازی، بازی با ساختارها، تابوستیزی و اسطوره‌سازی دسته‌بندی می‌کند. محمدرضا شفیعی کدکنی نیز با انتشار کتاب *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت* (نک. شفیعی کدکنی: ۱۳۹۹)، اهمیت بعد سیاسی شعر را در نظر پژوهشگران ادب فارسی برجسته نمود و از جمله پژوهش‌هایی که به بررسی بعد سیاسی شعر خود شفیعی کدکنی پرداخته‌اند، مقاله‌ای است با عنوان «خوانش شعر شفیعی کدکنی در دهۀ پنجاه براساس نظریۀ ایدئولوژی آلتوسر» (۱۳۹۸)؛ در این مقاله با معرفی شفیعی کدکنی به‌عنوان یکی از نمایندگان شعر اجتماعی و سیاسی معاصر، ساختار شعر او در دهۀ پنجاه را بازتولید ساختار اجتماعی دوقطبی جامعۀ ایران در آن دوره دانسته‌اند که ایدئولوژی کاذب دولت در نماد خواب (و خوشه‌ای از نمادهای پیوسته به آن مثل شب، تاریکی و مرداب) و ایدئولوژی شاعر در نماد بیداری (و خوشه در پیوند آن مثل صبح، سحر، آفتاب و ...) نمایان می‌گردد.

۱-۲ مبنای نظری پژوهش

شعر گفتمانی است از نشانه‌های بینامتنی که در ارتباط و تعامل چندسویه قرار دارند. هر نشانه نه‌تنها با دیگر نشانه‌های متن همراه است؛ بلکه با نشانه‌های فرامتن نیز پیوند می‌یابد. چنین جهشی از متن به فرامتن خواننده را با دنیایی از نشانه‌ها روبرو می‌کند و نشانه‌ها علاوه بر بار معنایی خود، باری سنگین از باورها و اندیشه‌ها را به دوش می‌کشند (سجودی و همکار، ۱۳۹۰: ۱۳۸– ۱۳۷). از میان رویکردهای تحلیل متن به این دلیل نشانه‌شناسی را برگزیدیم که نشانه‌شناسی در جست‌وجوی معناهای پنهان و ضمنی است و بر اهمیت معنایی که خوانندگان به نشانه‌های متن می‌دهند، صحه می‌گذارد، در حالی که تحلیل محتوایی بر محتوای صریح متن تمرکز دارد و عقیده دارد که این محتوا معنایی یکه و ثابت را نمایش می‌دهد. مطالعات نشانه-شناسی به نقش بافت نشانه‌شناختی در شکل‌دهی معنا تأکید می‌کند (چندلر، ۱۳۹٤: ۲۹). ما معنا را از طریق تولید و تفسیر «نشانه‌ها» به وجود می‌آوریم و هر چیزی که به‌عنوان دلالت‌گر، ارجاع‌دهنده یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، می‌تواند نشانه باشد، ما این چیزها

را به‌طور کاملاً ناخودآگاه از طریق ارتباط دادن آن‌ها با نظام آشنایی از قراردادها به عنوان نشانه تعبیر می‌کنیم (همان: ٤١).

در پژوهش حاضر، یکی از نشانه‌هایی که با دلالت‌های پنهان و ضمنی و ارجاع به فرامتن مبنای گونه‌شناسی شعر است، «سوژۀ بی‌آشیانه» است؛ «سوژۀ بی‌آشیانه» اصطلاحی است که برمبنای نظرات فروید[1] مورد توجه ژولیا کریستوا قرار گرفته است (نک. مک آفی، ۱۳۹۲: ٣٦٨). در توضیح این اصطلاح لازم به ذکر است که سوژه را اصطلاحی دانسته‌اند دربرابر «خود»[2]؛ خود کاملاً از نیات خویش آگاه است، موجودی خودمختار و در جهانی که با شعور خود هدایت می‌شود. «خود» زبان را به‌عنوان ابزاری برای انتقال اندیشه به کار می‌گیرد. او چیزی را می‌گوید که منظور اوست و همان چیزی را در نظر دارد که می‌گوید. این «خود» در شکل آرمانی ارباب هستی خود است و تابع کسی نیست. درحالی‌که اصطلاح سوبژکتیویته چیزی به‌کل متفاوت را پیشنهاد می‌کند، سوژه تابع انواع پدیده‌ها همچون فرهنگ، تاریخ، بافت، روابط و زبان است، این پدیده‌ها اساساً شیوۀ به هستی درآمدن انسان‌ها را شکل می‌دهند (مک آفی، ۱۳۹۲: ١٤). تاثیرپذیری سوژه از فرآیندهای مذکور به حدی است که تعبیر «سوژۀ در فرایند»[3] را به کار می‌برند، عبارت فرانسوی «en proces» دو مفهوم «درفرایند» و نیز «تحت فشار قانون بودن» را دارد (همان: ٦٦). یکی از اساسی‌ترین جریان‌های سوژۀ در فرآیند/ در محکمه، چیزی است که کریستوا آن را آلوده‌انگاری[4] می‌نامد. یعنی حالتی از طرد و واپس‌زنی آنچه که برای خود، دیگری محسوب می‌شود و خود به این وسیله مرزهایی برای یک «من» همواره ناپایدار ایجاد می‌کند (همان: ٧٥). آلوده چیزی است که شخص آن را طرد می‌کند و پس می‌زند و تقریباً به شدت از خود بیرون می‌راند. به عقیدۀ کریستوا حتی پیش از مرحلۀ آینه‌ای (زمانی که کودک تصویرش را در آینه تشخیص می‌دهد/ شش تا هشت ماهگی) طفل شروع به جداسازی خود از دیگران می‌کند: شیر ترش‌شده، مدفوع و حتی آغوش گرم و باز

۱فروید اصطلاح das Unheimliche را مدنظر قرار داده و می‌نویسد که «خانه» در این اصطلاح تعبیری است از زهدان مادر که خانه و آشیانۀ پیشین همۀ موجودات انسانی بوده است. در توضیح این اصطلاح فروید (۱۹۱۹ به نقل از مک آفی: ۸۱) می‌گوید: «می‌توان فهمید که چرا استعمال زبان‌شناختی، تعبیر das Heimliche (مألوف و آشنا) را به متضادش یعنی das Unheimliche بدل کرده است؛ زیرا این فضای غریب درواقع هیچ چیز تازه و بیگانه‌ای نیست، بلکه چیزی است که در ذهن آشنا و سابقه‌دار بوده است. همچنین فروید می‌گوید: وقتی آدمی خواب جا یا کشوری را می‌بیند و به خودش، درحالی‌که هنوز در خواب است، می‌گوید: این‌جا برایم آشنا است، من قبلاً در این‌جا بوده‌ام، می‌توانیم این فضا را به تن مادرش تفسیر کنیم (همان: ۳۶۸).

2 self

3 le sujet en proces

4 abjection

مادر. آن‌چه آلوده شمرده شده است، اصولاً طرد شده اما به کلی برطرف نمی‌شود و در پیرامون وجود شخص، دائماً در مجادلۀ با مرزهای سست «خود» او پرسه می‌زند و به‌صورت تهدیدی هم خودآگاه و هم ناخودآگاه برای «خود» سالم و دست‌نخوردۀ او باقی می‌ماند (همان: ٧٦-٧٧).

در تعریف بخش دوم اصطلاح مزبور این توضیح را ضروری می‌دانیم که منظور از آشیانه در پژوهش حاضر به‌طور مشخص «وطن» است. زهدان مادر در مرحلۀ جنینی و سپس سرزمین مادری، خانه و آشیانۀ هر فردی به حساب می‌آید و بخشی از «خود» او، حال این «خود» اگر از جانب هر فرد یا گروه، قانون، نهاد، نیروی درونی یا بیرونی مورد تعرض قرار گیرد، و هر نیرویی که باعث تهدید مرزهای «خود» شود، به‌عنوان امر آلوده طرد می‌شود و در صورتی که سوژۀ تهدیدشده قدرت مقابلۀ بیرونی نداشته باشد، در ادبیات، شعر و هنر آسیب و رنج خود را از ترک آشیانه بیرون می‌ریزد تا سبب پالایش روح گردیده و مانع ازهم‌پاشیدگی سوژه شود (مک آفی، ١٣٩٢:٣٦٨). بدین‌ترتیب سوژه می‌تواند در روابط و مناسبات پیچیدۀ قدرت اتخاذ جایگاه نموده، قدرت خود را بروز داده و یا نقطه‌های مقاومت را شکل دهد. بنابراین شاعر/ گفته‌پرداز به‌عنوان سوژه‌ای که وطن/ خانه/ آشیانه خود را در معرض تهدید می‌بیند، از شعر به‌عنوان ابزاری جهت ایجاد گره‌های مقاومت استفاده می‌کند. در این پژوهش نشان خواهیم داد که بحث قدرت و مقاومت و چگونگی ظهور و بروز آن زیرگونه‌های متفاوتی را در شعر سیاسی- انتقادی معاصر پدید آورده است. برحسب این که سوژه در معرض خطر- شاعری که وطن خود را در معرض تهدید دیگری می‌بیند- چگونه در شعر ایجاد مقاومت کرده و اتخاذ موضع قدرت نموده است، زیرگونه‌های متفاوتی از شعر سیاسی- انتقادی پدید آمده که با تجزیه و تحلیل داده‌های تحقیق- اشعار مورد بررسی- به شناسایی آن‌ها خواهیم پرداخت.

در پژوهش حاضر «قدرت» و به تبع آن «مقاومت» را به مفهوم دوقطبی فرادست و فرودست در نظر نخواهیم داشت، بلکه برداشت فوکویی از قدرت و مقاومت مد نظر ماست؛ فوکو در تعریف قدرت می‌گوید: قدرت نهاد نیست، ساختار نیست؛ قدرت نامی است که به یک موقعیت استراتژیک پیچیده در جامعه‌ای معین اطلاق می‌شود. روابط قدرت نتیجۀ بی‌واسطۀ تقسیم‌بندی‌ها، نابرابری‌ها و عدم توازن‌هایی است که در آن‌ها روی می‌دهد و متقابلاً

شرایط درونی این تفاوت‌گذاری‌ها است. روابط قدرت دارای جایگاهی روبنایی با نقش صرف ممنوعیت یا هدایت نیست؛ روابط قدرت هر آن‌جا که عمل‌می‌کند، نقشی مستقیماً مولد دارد. هرجا که قدرت وجود دارد مقاومت هم وجود دارد و با این حال، یا به عبارت بهتر از همین رو، مقاومت هرگز در موقعیت بیرونی نسبت به قدرت نیست. مناسبات قدرت فقط متناسب با کثرتی از نقاط مقاومت می‌توانند وجود داشته باشند: در روابط قدرت، نقاط مقاومت نقش رقیب، آماج و دستاویز را ایفا می‌کنند. این نقاط مقاومت در همه جای شبکهٔ قدرت حاضرند، پس یک امکان امتناع عظیم- روح عصیان، کانون تمام سرکشی‌ها و قانون ناب انقلاب- نسبت به قدرت وجود ندارد، بلکه مقاومت‌هایی وجود دارند که مواردی‌اند: ممکن، ضروری، خودانگیخته، وحشی، تنها، هماهنگ، نوکرصفت، خشن، سازش‌ناپذیر، آمادهٔ مصالحه، منفعت-جو یا قربانی‌خواه؛ بنا بر این تعریف، این مقاومت‌ها فقط می‌توانند در حوزهٔ استراتژیک روابط قدرت وجود داشته باشند. اما این بدان معنا نیست که مقاومت‌ها صرفاً واکنش و نشانهٔ توخالی این حوزه‌اند که وارونه‌ای را نسبت به استیلای بنیادین می‌سازند و نهایتاً همواره منفعل و محکوم به شکستی بی‌پایان‌اند. مقاومت‌ها در روابط قدرت، سرحدی دیگرانند و به‌منزلهٔ رویارویی رام‌نشدنی در این روابط جای گرفته‌اند. پس مقاومت‌ها نیز به‌گونه‌ای بی‌قاعده توزیع شده‌اند؛ نقاط، گره‌ها و کانون‌های مقاومت با تراکمی متفاوت در زمان و مکان منتشر شده‌اند (فوکو: ۱۳۹٤: ۱۰۹- ۱۱۲). در پژوهش حاضر، مناسبات قدرت و مقاومت را با رویکرد نشانه-شناسی پساختارگرا مطالعه می‌کنیم؛ مطالعهٔ نشانه‌شناسی شعر به‌عنوان یک متن چندلایه به ما کمک می‌کند تا از نقش رسانه‌ای نشانه‌ها و نقشی که ما به‌عنوان خواننده در واسازی نشانه‌های شعری ایفا می‌کنیم، آگاه شویم (نک. چندلر، ۱۳۸۷: ۳۷ و ۳۸).

۲- بحث و بررسی

در این بخش از پژوهش جهت شناسایی زیرگونه‌های شعر سیاسی- انتقادی معاصر، اشعار نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو و محمدرضا شفیعی کدکنی را به‌عنوان چهار شاعر مشهور معاصر تجزیه و تحلیل می‌کنیم. مؤلفه‌هایی که برمبنای آن‌ها گونه‌شناسی مزبور را به انجام می‌رسانیم عبارتند از:

الف- ابژه‌های هراس‌آوری که در شعر این شاعران تعرض به مرزهای «خود» را تجسم می-بخشد

ب- اتخاذ جایگاه در درون شبکهٔ پیچیدهٔ قدرت و چگونگی ایجاد نقطه‌های مقاومت

۲ شعر نیما یوشیج؛ زیرگونهٔ سازش‌پذیر و مصالحه‌جو

از نیما یوشیج – پدر شعر نو فارسی- به‌عنوان شاعر متعهد اجتماعی و شاعر سیاسی که علیه دورهٔ استبداد و اختناق رضا شاه شعر سیاسی- انتقادی سروده است (منصوریان و همکار، ۱۳۹۳) نام برده‌اند. پورنامداریان به بعد سیاسی- اجتماعی شعر نیما پرداخته و در این باره نوشته است: «از همان آغاز شعرهایی که رنگ سیاسی و اجتماعی و مبارزه‌جویی دارد نیز در کنار دیگر شعرها دیده می‌شود. شعرهایی مانند *بشارت*، *از ترکش روزگار*، *قلب قوی*، *شهید گمنام*، *سرباز فولادین* که همه رنگی از سیاست و مخالفت با وضع نابهنجار عصر نیما دارد، ازجمله شعرهایی از این دست است که در سال‌های ۱۳۰۵ و ۱۳۰٦ سروده شده‌اند. از سال ۱۳۰٦ به بعد با تحکیم پایه‌های قدرت رضاخانی و تنگتر شدن جوّ اختناق و ارعاب، حکایت-های تمثیلی جای شعرهای سیاسی و اجتماعی را می‌گیرد. بعد از ۱۳۱٦ و شعر *ققنوس* که نخستین تجربه در شعر آزاد است، دورهٔ حکایت‌های کوتاه پایان می‌گیرد. از اواخر سال ۱۳۱۸ با شروع جنگ جهانی و به خطر افتادن قدرت رضاخانی، شعرهای سیاسی و اجتماعی دوباره در زبانی سمبلیک ظاهر می‌شوند» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۱۰۹- ۱۱۰).

۲-۱-۱- ابژه‌های هراس‌آور و تعرض به مرزهای «خود»

بررسی شعرهای سیاسی- انتقادی نیما یوشیج نشان می‌دهد که در این اشعار «سوژهٔ بی-آشیانه» نشانه‌ای شاخص و برجسته است؛ در برخی از شعرها مانند ***خانه‌ام ابری است***، نشانهٔ «خانه» در متن ذکر شده است. در این شعر، خانه- بخشی از سوژه- ابری، تیره و تار شده و در معرض تهدید هم‌جانبه قرار گرفته است. غم و اندوه ناشی از این تهدید، از خانه و از خود به همهٔ دنیا تسری یافته و بعد عاطفی کلام را گسترش می‌دهد: خانه‌ام ابری است/ یکسره روی زمین ابری است با آن (یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۹۰). قدرتی که به شکل ناموازن رشد کرده و مرزهای سوژه را تهدید می‌کند، در استعارهٔ «باد» تجسم بیرونی یافته است. باد افسارگسیخته و با قدرتی هم‌جانبه، خردکننده و ویران‌گر، مست و لایعقل از فراز گردنه که استعاره‌ای دیگر از قدرت مسلط است، با کنش «پیچیدن» همهٔ ابعاد وجودی سوژه، حواس او و تمام دنیا را خراب می-کند: از فراز گردنه خرد و خراب و مست/ باد می‌پیچد./ یکسره دنیا خراب از اوست/ و حواس من (همانجا). در این شعر سوژهٔ در معرض خطر که بخشی از آن در استعارهٔ «نی‌زن» تجسم-

یافته است، چندان کنش مقاومتی از خود بروز نمی‌دهد؛ زیـرا آوای نـی او را از اندیشـیدن بـه خانه و کاشانه‌اش و حفاظت از آن دور کرده است و لذا با واژهٔ «آی» و بـا پرسـش «کجـایی؟» مخاطب قرار می‌گیرد تا به خود آید و در ایجاد نقطهٔ مقاومت بکوشد.

در شعر ***داروگ***، آشیانه/ خانه در مرکز گفتمان سوژهٔ درمعرض‌خطر جـای گرفتـه و نمایـه‌های معنایی «کومهٔ تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست» و «جدار دنده‌های نـی بـه دیـوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد» در بافت موقعیتی گسترده‌تر که «کشـتگاه/ مـیهن خشـک مـن» است، تهدید مرزهای سوژه را آشـکار مـی‌کنـد. کشـتگاهی کـه در تقابـل بـا کشـت همسـایهٔ (شمالی)، غیاب سرسبزی و طراوت را نشان می‌دهد و در تعامل با کومه/ آشیانهٔ مـن، خشـکی چندلایه‌ای را در دنیای درون و بیرون متن تحقق می‌بخشـد. خشـکی تبـاه‌کننـده هـم سرتاسـر کشتگاه من را فراگرفته و هم کومهٔ تاریک من را در هم می‌شکند و این همه همانندی مـی‌یابـد بـا دل یـارانی کـه در فـراق یـاران نجـات‌بخـش خـود در حـال ترکیـدن اسـت: خشک آمد کشتگاه من/ در جوار کشت همسایه .../ بـر بسـاطی کـه بسـاطی نیسـت/ در درون کومهٔ تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست/ و جدار دنده‌هـای نـی بـه دیـوار اتـاقم دارد از خشکیش می‌ترکد/ –چون دل یاران که در هجران یاران (یوشیج، ۱۳۸۰: ۲۸۹).

در بیش‌تر شعرهای سیاسی- انتقادی نیما یوشیج، سیاهی و تیرگیِ شب نمایهٔ پرتوانی اسـت که هجوم وحشتناک قدرت نامتوازن را به مرزهای سوژه ترسیم می‌کند؛ در شـعر ***مرغ شـباویز***، سوژهٔ سرگردان در قالب یک پرنده ظاهر شده و دقیقاً صفت «مطرود» برای آن ذکر شده اسـت: به شب آویخته مرغ شباویز/ مدامش کار رنج‌افزاست چرخیدن/ اگر بی‌سود می‌چرخد/ وگـر از دستکار شب، در این تاریک‌جا مطرود می‌چرخد ... (همان، ۲۷٤)

۲-۱-۲ اتخاذ جایگاه در درون شبکهٔ پیچیدهٔ قدرت و ایجاد نقطه‌های مقاومت

در شعر *خانه‌ام ابری* است، با وجود این‌که «خانهٔ من» ابری است، تیره و تار است و مـورد هجوم قرار گرفته اما امیدی هست که ابر متراکم سیاهِ هجوم‌آورده به خانه دور شـود؛ زیـرا ابـر بارنش گرفته و از تراکم و غلظت آن کاسته می‌شود و اینجاست که نخستین نقطـهٔ مقاومـت در قالب امید شکل می‌گیرد و با وجود این که مخاطب همچنان دایم نی می‌نوازد و راه خـود را در پیش دارد، منِ درمعرض‌خطرقرارگرفته امیدوار است؛ زیرا رو به سوی آفتاب دارد: من بـه روی آفتابم/ می‌برم در ساحت دریا نظاره (همانجا) آفتاب نشـانه‌ای گرمـابخش و امیـدآفرین اسـت؛

آفتاب شادی‌ها، خوشی‌ها، روشنایی‌ها، گرماها، لذت‌ها. آفتاب که در تقابل با ابر و در تعامل با دریاست، گسترهٔ حسی- ادراکی خانه را وسعت می‌بخشد و به سوژهٔ درمعرض‌خطر امکان می‌دهد تا با تولید قدرت و اتخاذ نقطهٔ مقاومت در مقابل قدرتی بایستد که به خانهٔ او هجوم آورده و مرزهایش را تهدید کرده است.

در شعر داروگ نیز با همهٔ تهدیدها باز هم در درون روابط پیچیدهٔ قدرت، نقطهٔ مقاومت شکل می‌گیرد؛ این نقطه با همان امیدی ایجاد می‌شود که داروگ با خواندن بر روی درخت می‌تواند مژده‌رسان آن باشد، مژدهٔ آمدن باران که نشانهٔ رهایی از خشکی، تباهی و بی‌آشیانگی است؛ قاصد روزان ابری، داروگ کی می‌رسد باران؟ (همانجا)؛ بیقراریی که در پرسش پایانی شعر نهفته است، نوعی معنای آستانه‌ای را شکل می‌دهد، تمایل به طرد دیگری آلوده و ایجاد حکومتی نظیر همسایهٔ شمالی که به گمان سوژه سرسبزی و طراوت را به بار می‌آورد.

در اشعار سیاسی- انتقادی نیما یوشیج، گره‌های مقاومت در فرآیندهای نشانه‌ای «صبح»، «چراغ»، «نور»، «روشنایی»، «کرم شبتاب»، «قوقولی قوقوی خروس» و ... پدید می‌آید که رنگی از عناصر بومی- محلی محیط زندگی شاعر را در خود دارد: هنوز از شب دمی باقی است، می‌خواند در او شبگیر/ و شب‌تاب از نهانجایش، به ساحل می‌زند سوسو/ ... به مانند چراغ من که سوسو می‌زند در پنجرهٔ من/ نگاه چشم سوزانش- امیدانگیز- با من/ در این تاریک منزل می‌زند سوسو (همان: ۲۷۳). در این شعر، حس درونی امید در تبادل با روشنایی چراغ و سوسوی شب‌تاب ، تاریکی هجوم‌آورده بر آشیانه/ خانهٔ سوژه را دچار گسست کرده، برای سوژهٔ مطرود تولید قدرت نموده و گره‌های استوار مقاومت را پدید می‌آورد. در شعر ***خروس می‌خواند*** (همان: ۲۲۸– ۲۳۰) قوقولی قوقوی خروس که نویدبخش صبح و روشنایی است با کارکرد به‌هم‌آمیختهٔ حس شنیداری و دیداری، در تقابل با «شبکور» او را وادار به عقب‌نشینی و روی پنهان کردن و گریز می‌کند:

قوقولی قو خروس می‌خواند/ از درون نهفت خلوت ده/... قوقولی قو! ز خطه‌ای پیدا/ می‌گریزد سوی نهان شبکور...

آواز خروس و نوید صبح و روشنایی گرهٔ مقاومت را محکم‌تر شکل می‌دهد و همراهی همسفران را جهت ایجاد شبکهٔ قدرت موجب می‌شود: شب از نیمه گذشته‌ست، خروس دهکده برداشته است آواز/ چرا دارم ره خود را رها من/ بخوان ای همسفر با من (همان، ۲۱۱).

دینگ‌دانگ ناقوس نیز مانند آواز خروس در تولید قدرت و ایجاد مقاومت دربرابر تاریکی کارکرد می‌یابد: دینگ‌دانگ ... این‌چنین/ ناقوس با نواش درانداخته طنین/ از گوشه‌جای جیب سحر، صبح تازه را/ می‌آورد خبر (همان: ۲۱۰)

همچنین صدا و آواز که قابلیت انتشار آن در فرآیند نشانه‌ای قابل ملاحظه است، در شعر ***ری‌را*** در نقطهٔ مرکزی گفتمان تولید قدرت و ایجاد نقطهٔ مقاومت قرار گرفته و با ابهامی که در فضای شعر پدید آورده است، مسئلهٔ غیاب متن و سکوت گفتمانی را برجسته نموده است: «ری را» یک کنش نقلی است، روایتی اپیزودیک که تداعی و خاطره، تک‌گویی درونی و تکرار و محو شخصیت را در آن می‌توان دید. بدین‌ترتیب، در شعر نیما یوشیج شکل‌گیری نقطه‌های مقاومت از ابهام و گریز گرفته تا روشنایی و درنگ امتداد می‌یابد؛ برمبنای ویژگی‌هایی امیدواری و آشتی‌جویی که در شعر نیمایوشیج دیدیم گونهٔ شعر سیاسی- انتقادی او را سازش‌پذیر و مصالحه‌جو می‌نامیم.

۲-۲ شعر مهدی اخوان ثالث؛ زیرگونهٔ خشم و مبارزه

دربارهٔ شعر سیاسی- انتقادی اخوان ثالث گفته شده است که «شعر او، با همهٔ ابهام‌ها و سایه- روشن‌های ویژه‌ای که دارد، روشن‌ترین آینهٔ اجتماع دردمندان در آن سال‌هاست. براساس شعر او طرح این اجتماع را - با همهٔ خصوصیاتش، با پیکارهای عقیم و دردناکش، با جدال‌ها، کشمکش‌ها و فریب‌ها و نیرنگ‌هایش- با روشنی و گویایی هرچه بیش‌تر می‌توانیم ترسیم کنیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹٤: ۱٤۷ و ۱۲۳). اخوان خود مبارزه کرد، رنج زندان کشید و لذا غمی که در شعر او موج می‌زند، «غم مردی است که با غرور تشنهٔ مجروح از زندان رهاشده و هزاران شکنجه دیده است» (همان). اخوان در سال ۱۳۳۵ *زمستان* را منتشر کرد، در ۱۳۳۸ *آخر شاهنامه* را و در ۱۳٤٤ *از این اوستا را*. سال ۱۳٤۸ *پائیز در زندان* و *عاشقانه‌ها و کبود* را انتشار داد، سال ۱۳۵۷ *دوزخ اما سرد* و *زندگی می‌گوید امّا باید زیست* را و سرانجام در سال ۱۳٦۸ *ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم* را منتشر کرد.

۲-۲-۱ ابژه‌های هراس‌آور و تعرض به مرزهای «خود»

بررسی شعر اخوان نشان می‌دهد که «سوژهٔ بی‌آشیانه» در اشعار سیاسی- انتقادی او نشانه‌ای برجسته است؛ شعر ***فریاد*** که با مصرع «خانه‌ام آتش گرفته است، آتشی جانسوز» شروع می‌شود، خانه‌ای/ وطنی در حال سوختن را به تصویر می‌کشد. لهیب پردود آتش، نقش‌هایی را که

صاحب خانه به خون دل بسته است و غنچه‌هایی را که به دشواری بر دهان گود گلدان‌ها پرورده است، می‌سوزاند و نابود می‌کند. سوژهٔ خانمان‌سوخته برای یاری خواستن از «درون خستهٔ سوزان» فریاد برمی‌آورد و به تکرار و با التماس یاری می‌خواهد: وز میان خنده‌هایم، تلخ،/ و خروش گریه‌ام، ناشاد،/ از درون خستهٔ سوزان،/ می‌کنم فریاد، ای فریاد! ای فریاد! (اخوان، ١٣٩٦: ٨٤ و ٨٥)؛ اما نه تنها فریادرسی و یاریگری نیست که دشمنان شاد و خوشحال، سوختن خانه‌اش را به نظاره ایستاده‌اند. در رابطهٔ قدرت، استعارهٔ جهتی ایستادن بر بلندای بام، برتری دشمنان را در جایگاه قدرت نشان می‌دهد: از فراز بام‌هاشان شاد/ دشمنانم موذیانه خنده‌های فتحشان برلب،/ بر من آتش‌به‌جان ناظر./ در پناه این مشبک شب./ من به هر سو می‌دوم، گریان از این بیداد./ می‌کنم فریاد، ای فریاد! ای فریاد! (همان: ٨٥ و ٨٦).

حتی انتظار یاری از همسایگان نیز با پرسش و تردید و شاید هم انکار بیان می‌شود: وای آیا هیچ سر برمی‌کنند از خواب،/ مهربان همسایگانم از پی امداد؟ سوزدم این آتش بیدادگر بنیاد/ می‌کنم فریاد، ای فریاد! ای فریاد! (همان: ٨٦).

در شعر ***سگ‌ها و گرگ‌ها*** نیز فریاد «سوژهٔ بی‌خانمان» بلند است و نمایه‌های معنایی هوای تاریک، توفان خشمگین، شب کولاک رعب‌انگیز و وحشی، و سرمای پرسوز، رابطهٔ نامتوازن قدرت و ستم ناشی از آن را به تصویر می‌کشد:

«شب و کولاک رعب‌انگیز و وحشی،/ شب و صحرای وحشتناک و سرما؛/ بلای نیستی، سرمای پرسوز،/ حکومت می‌کند بر دشت و بر ما.» «نه ما را گوشهٔ گرم کنامی،/ شکاف کوهساری، سرپناهی؛»/ – «نه حتی جنگلی کوچک، که بتوان/ در آن آسود، بی‌تشویش، گاهی.» (همان: ٧٦)

در شعر معروف ***زمستان*** که نقطهٔ عطفی در شاعری اخوان ثالث است، بی‌آشیانگی و آوارگی در فضایی سرد و ستم‌آلود تصویر شده است. در این فضا به دستی که از روی محبت دراز شده، پاسخی از روی اکراه داده می‌شود. در حال و هوای بدگمانی‌ها، ترس‌ها و تردیدها، سوژهٔ آواره بیرون از خانه مانده است و التماس‌های او به ترسای پیر پیرهن‌چرکین با بسامد و دیرش قابل توجه، تلاشی است در ایجاد گرهٔ مقاومت: مسیحای جوانمرد من ای ترسای پیر پیرهن‌چرکین!/ هوا بس ناجوانمردانه سرد است ... آی.../ دمت گرم و سرت خوش باد!/ سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای! ... (همان: ۱۰۸– ۱۰۹)؛ اما التماس و درخواست‌های او راه به

جایی نمی‌برد، زیرا خورشید که امروز و اینجا چراغ آسمان تنگ‌میدان است، در تابوت ستبر ظلمت نه‌توی مرگ‌اندود روی پنهان کرده است و دانسته نیست که مرده است یا زنده. تنها شکلی از مقاومت که می‌تواند سوژۀ درمعرض‌خطر را نجات داده و مانع ازهم‌پاشیدگی او شود، مستی و بی‌خبری است: حریفا رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یکسان است (همانجا). چنان‌که بند پایانی شعر، بار دیگر تأکیدی است بر عدم امکان شکل‌گرفتن گره‌های مقاومت: سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ هوا دلگیر، درها بسته، سرها درگریبان، دستها پنهان،/ نفسها ابر، دلها خسته و غمگین،/ درختان اسکلت‌های بلورآجین./ زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه،/ غبارآلوده مهر و ماه،/ زمستان است (همانجا).

در شعر اخوان، «خانه» یا «آشیانه» گاه در نمایۀ معنایی باغ و دشت تجسم می‌یابد؛ از این جمله است شعر ***باغ من***؛ در این شعر باغ استعاره‌ای است از وطن، وطنی که ابر با پوشش ستبر و متراکم آسمان آن را در برگرفته است. ابر که در شعر نیما یوشیج نمایۀ معنایی است که فضای خفقان‌آور و سردی و سکوت را تجسم می‌بخشد، در شعر باغ من هم چنین کارکردی می‌یابد. حضور ابر یعنی غیبت خورشید، گرما و رویش، از این رو باغ من عریان است و ناامیدی تا به حد بی‌تفاوتی پیش می‌رود: گو بروید یا نروید، هرچه در هرجا که خواهد،/ یا نمی‌خواهد/ باغبان و رهگذاری نیست./ باغ نومیدان،/ چشم در راه بهاری نیست./ (همان: ١٦٧).

همچنین، در شعر اخوان، آشیانه/ خانه/ وطن گاه با شاخص «اینجا» مورد توجه قرار گرفته است؛ از جمله در شعر ***چاووشی*** که تجسم‌بخش هجرت و ترک خانه است، هجرت از «اینجا» که تمام سازهایش بدآهنگ است و قدم در راه بی‌برگشت گذاشتن، به منظور دیدن رنگ آسمان‌های دیگر: من اینجا بس دلم تنگ است/ و هر سازی که می‌بینم بدآهنگ است./ بیا ره-توشه برداریم، قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم؛/ ببینیم آسمان هرکجا آیا همین رنگ است؟ (همان: ۱۵۵).

در شعر اخوان ثالث، پررنگ‌ترین نمایه‌ای که قدرت نامتوازن و ستم ناشی از آن را تجسم می‌بخشد، برف و سوز و سرما است. گاه این نمایه به بارانی بی‌امان و غافل‌گیرکننده تبدیل می‌شود که سقف‌ها را فرومی‌ریزد و باغ بیدار و برومند ما را درهم می‌شکند و درختانی را که «ما» پرورده‌ایم تبدیل به صلیبمان می‌کند:

باران جرجر بود و ضجهٔ ناودان‌ها بود./ و سقف‌هایی که فرومی‌ریخت./ افسوس آن سقف بلند آرزوهای نجیب ما./ و آن باغ بیدار و برومندی که اشجارش/ در هر کناری ناگهان می‌شد صلیب ما/ افسوس (اخوان، ۱۳۷۰: ٤٧– ٤٨).

در شعر اخوان بی‌آشیانگی، آوارگی و سرگردانی گسترهٔ وسیع‌تری می‌یابد و به ناخودآگاه جمعی و روح آوارهٔ قبیلهٔ ما می‌رسد که در جستجوی مأمنی است. روح قبیله در حالی که از قتل عام هولناک قرن‌ها جسته است، مأمن خود را در ***آواز چگور*** می‌یابد:

در این چگور پیر تو، ای مرد، پنهان کیست؟/ ... این روح مجروح قبیلهٔ ماست./ از قتل عام هولناک قرنها جسته./ آزرده و خسته،/ دیریست در این کنج حسرت مأمنی جسته./ گاهی که بیند زخمه‌ای دمساز و باشد پنجه‌ای همدرد/ خواند رثای عهد و آیین عزیزش را/ غمگین و آهسته (همان٥٦– ٥٧).

اخوان شعرهای بلند روایی سروده است که سوژهٔ بی‌آشیانه در آن‌ها نشانه‌ای برجسته است؛ ***قصهٔ شهر سنگستان*** از جملهٔ این شعرهاست. در این شعر نشانهٔ برجسته، شهزاده‌ای است که مردم شهرش تبدیل به سنگ شده‌اند و خود او آواره و بی‌آشیانه به سایهٔ سدر کهنسالی پناه آورده است (همان ۲۰)؛ در این فرآیند نشانه‌ای، «سنگ شدگی» سوژه‌های در معرض خطر (مردم شهر) را از تکه‌تکه شدن و ازهم‌پاشیدن در امان نگه داشته، اگرچه که آن‌ها در این واکنش مسخ شده‌اند. تاریخ سروده شدن شعر (آبان ۱۳۳۹) خواننده را به یأس‌های درازدامن، غلیظ و متراکم و سکوت‌ها و سانسورها و خاموشی‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ ارجاع می‌دهد؛ اما ابهام هنرمندانهٔ شعر، آن را از «من»، «اکنون» و «اینجا» فراتر برده و بر همهٔ دوران‌ها در «گذشته»، «حال» و «آینده» و بر همهٔ مکان‌هایی منطبق می‌کند که روابط نامتوازن قدرت آزادی‌های سوژه را به‌شدت محدود کرده، چنان‌که او برای حفظ موجودیت خود و ایجاد گرهٔ مقاومت، مجبور به سکوت و سکونی در حد یک سنگ می‌شود، مسخ می‌گردد و تغییر هویت می‌دهد.

۲-۲-۲ اتخاذ جایگاه در درون شبکهٔ پیچیدهٔ قدرت و ایجاد نقطه‌های مقاومت

در شعر ***فریاد***، آنچه در سامانهٔ قدرت شکل می‌گیرد، تسلیم است: «بنوش ای برف! گلگون شو، برافروز/ که این خون خون ما بی‌خانمانهاست (همان: ۷۷). امّا در نهایت نقطهٔ پایداری به‌صورت ایستادگی برای دفاع از آزادگی ایجاد می‌شود: «درین سرما، گرسنه، زخم‌خورده،/ دویم

آسیمه‌سر بر برف، چون باد./ و لیکن عزّت آزادگی را/ نگهبانیم، آزادیم، آزاد (همانجا). عدم امکان شکل‌گیری گره‌های مقاومت در سوز سرمای ستم و سیاهی روزگار در شعر ***پند*** نیز آشکار است؛ در این شعر، حفظ مرزهای «خود» درمعرض‌خطر، در قالب مقاومتی منزوی و تنها تجسم یافته است: بخز در لاکت ای حیوان! که سرما/ نهانی دستش اندر دست مرگ است./ مبادا پوزه‌ات بیرون بماند!/ که بیرون برف و باران و ترگ است (همان، ۱٤۹). درنهایت نیز پناه‌بردن به می چارهٔ کار است: از این سقف سیه دانی چه بارد؟/ خدنگ ظالم سیراب از زهر./ بیا تا زیر سقف می گریزیم/ چه در جنگل، چه در صحرا، چه در شهر (همان: ۱۵۰).

بدین‌ترتیب بی‌خبری تبدیل به پناهگاه می‌شود؛ پناه بردن به می و بندهٔ دم بودن، اندیشه‌ای خیامی که به سبب نامساعد بودن موقعیت، سبب حفظ سوژه و حفظ مرزهایش با پناه گرفتن در درون خود می‌شود. بندهٔ دم بودن در دیگر شعرهای اخوان نیز تکرار شده است؛ از جمله در شعر ***آواز کرک***: «... کرک جان! خوب می‌خوانی/ ... گرت دستی دهد با خویش در دنجی فراهم باش/ بخوان آواز تلخت را، ولکن دل به غم مسپار./ کرک جان بندهٔ دم باش ... (همان: ۱۵۲). شکل‌گیری شبکهٔ مقاومت دشوار و یا غیرممکن است؛ زیرا در آواز کرک که می‌تواند استعاره از خود شاعر باشد و یا هر سوژه‌ای که در راه آزادی تلاش می‌کند، به تکرار و با تأکید می‌شنویم که: « ... بده ... بدبد ... ره هر پیک و پیغام و خبر بسته است./ دربسته است ...» (همان: ۱۵۲). با این وجود، تلاش برای ایجاد گره‌های مقاومت به انجام می‌رسد، قول پیمان بستن برای انتشار سرود غمگین و آواز تلخ کرک: «من این غمگین سرودت را/ هم‌آواز سرود آه خویشتن پرواز خواهم داد./ به شهر آواز خواهم داد...» (همانجا). اما اینجا و الان اعتماد لازم برای پیمان بستن وجود ندارد: « ... بده ... بدبد ... چه پیوندی؟ چه پیمانی؟...» (همانجا) و سرانجام بار دیگر کناره‌گرفتن از گیرودار پرتپش سامانهٔ قدرت توصیه می‌شود: کرک جان خوب می‌خوانی/ خوشا با خود نشستن، نرم‌نرمک اشکی افشاندن/ زدن پیمانه‌ای- دور از گرانان- هر شبی کنج شبستانی (همان: ۱۵۳).

در شعر ***باغ من***، بعد از بروز آسیب و رنجی که سوژه از نبود باغبان و رهگذار دیده است، در صدد برمی‌آید تا در روابط و مناسبات پیچیدهٔ قدرت اتخاذ جایگاه نموده و کانون مقاومت را شکل دهد، اگرچه که شکل یافتن این کانون را به آینده موکول می‌کند تا سوژهٔ آسیب‌دیده از هم نپاشد؛ در پایان شعر با پرسشی قوی و پرخاشگرانه طرحی از مقاومت را می‌ریزد که می-

تواند در آینده دربرابر قدرت نامتوازن و ستم ناشی از آن بایستد و آن زمانی خواهد بود که هسته‌های خفته در خاک به درختانی تناور تبدیل شوند و بار و حاصل آن‌ها سرافرازانه سر به - گردون بساید؛ صفت سربه‌گردون‌سای با استعارهٔ جهتیِ در اوج بلندی قرار گرفتن، حرکت دسته‌جمعی افراد برای شکل‌دادن شبکهٔ مقاومت را تجسم می‌بخشد: گر ز چشمش پرتو گرمی نمی‌تابد،/ ور به رویش برگ لبخندی نمی‌روید؛/ باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست؟/ داستان از میوه‌های سربه‌گردون‌سای اینک خفته در تابوتِ پست خاک می‌گوید (همان: ۱۶۷).

در شعر ***قصهٔ شهر سنگستان***، شهزاده و مردم شهر او برای ایجاد گرهٔ مقاومت، مجبور به سکوت و سکونی در حد سنگ شده‌اند؛ سنگ‌شدگی و مسخ مقاومتی منفی را رقم می‌زند تا ازهم‌پاشیده شدن سوژه را پیشگیری کند و مرزهای خود همچنان حفظ شود.

۲-۳ شعر احمد شاملو؛ زیرگونهٔ انتقادی- تغزلی

اگر در شعر نیما سوژهٔ بی‌آشیانه در تلاش برای بازیافتن آشیانه است و در شعر اخوان در تلاش است تا مرزهای خود را حتی از طریق پناه بردن به بی‌خودی، درون خود و حتی مسخ شدن حفظ کند، در شعر شاملو، سوژه در جدال دائم بین مرگ و زندگی به سر می‌برد و چنان‌که در ادامه خواهد آمد، مرگ وجه غالب شعر سیاسی- انتفادی شاملو است.

۲-۳-۱ ابژه‌های هراس‌آور و تعرض به مرزهای «خود»

در شعر ***مرغ باران***، سوژه/ شاعر دریغاگوی خانه/ وطن خود است؛ در این شعر نمایه‌های معنایی نیمایی از قبیل ابر، باد، شب، باران، رعد، قایق و توفان، با همان کارکردهای سیاسی و انتقادی، دست‌مایهٔ آفرینش معنا هستند. سوژه/ عابر بی‌آنکه پاسخ مرغ باران را بدهد، درخودفرورفته و خاموش دریغاگوی سردی و تاریکی خانه‌اش است و سردی و تاریکی هر دو تجسم‌بخش ظلم و ستم هستند: ابر می‌گردد/ باد می‌گردد/ و به خود این‌گونه در نجوای خاموش است عابر:/ – خانه‌ام، افسوس!/ بی‌چراغ و آتشی آنسان که من خواهم، خموش و سرد و تاریک است. (همان: ۹۵).

نقطهٔ اوج بازنمایی بی‌آشیانگی سوژه در دفتر ***هوای تازه***، شعر ***پریا*** است که با وجه جذاب فلکولوریک و البته فانتزی تجسم یافته است: یکی بود یکی نبود/ زیر گنبد کبود/ لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسته بود/ زار و زار گریه می‌کردن پریا/ مث ابرای باهار گریه می-

کردن پریا ... (همان: ۷۱). پریای آواره که «روبه‌روشون تو افق شهر غلامای اسیر/ پشت‌شون سرد و سیاه قلعهٔ افسانه پیر (همان: ۷۳) است، صدای زنجیر و ناله می‌شنوند: از افق جیرنگ- جیرنگ صدای زنجیر می‌اومد/ از عقب از توی برج نالهٔ شبگیر می‌اومد ... (همانجا)، آنچه برای پریا در این وضعیتِ بی‌آشیانگی جذاب است، «شهر ما» با همهٔ زیبایی‌ها، رقص و شور و شادیی است که راوی وعده‌اش را می‌دهد: امشب تو شهر چراغونه/ خونهٔ دیبا داغونه/ مردم ده مهمون‌مان/ با دامب و دومب به شهر میان/ داریه و دمبک می‌زنن/ می‌رقصن و می‌رقصونن/ غنچهٔ خندون می‌ریزن/ های می‌کشن و هوی می‌کشن... (همان: ۷۵). برجسته‌ترین نشانهٔ «شهر ما» در شبکهٔ قدرت، وعدهٔ ریختن زنجیر برده‌هاست: اگه تا زوده بلن شین/ سوار اسب من شین/ می‌رسیم به شهر مردم، ببینین: صداش میاد/ جینگ و جینگ ریختن زنجیر برده‌هاش میاد (همانجا). اما وقتی پریا وارد دنیای ما می‌شوند، همهٔ وعده‌ها را دروغین می‌یابند: دنیای ما خار داره/ بیابوناش مار داره (همان: ۷۸) / ... دنیای ما بزرگه/ پر از شغال و گرگه!/ ... دنیای ما همینه/ بخوای نخواهی اینه (همان: ۷۹). با ورود پریا به دنیای ما، آن‌ها مورد شماتت قرار می‌گیرند: خوب، پریای قصه! مرغای پر شیکسه/ آبتون نبود، دونتون نبود، چایی و قلیونتون نبود؟ کی بتون گفت که بیاین دنیای ما، دنیای واویلای ما/ قلعهٔ قصه‌تونو ول بکنین، کارتونو مشکل بکنین؟ (همانجا).

در شعر ***باغ آینه*** سایهٔ مرگ بر سر سوژه سنگینی می‌کند. درخودفرورفتنی و سکوتی دردآمیز که در نمایهٔ معنایی «لانهٔ تاریک درد خویش» تجسم یافته است: آنگاه/ من/ که بودم/ جغد سکوت لانهٔ تاریک درد خویش (همان: ۸۰) و با نظر از پشت شیشه به خیابان آنچه دیده می‌شود، خون است.

۲-۳-۲ اتخاذ جایگاه در درون شبکهٔ پیچیدهٔ قدرت و ایجاد نقطه‌های مقاومت

در مجموعهٔ ***هوای تازه***، تلاش قابل ملاحظه‌ای را برای ایجاد گره‌های مقاومت، اتخاذ جایگاه در شبکهٔ پیچیدهٔ قدرت و حتی قدرت قهریه را می‌بینیم. اگر قهرمانی مانند ***آبائی*** کشته می‌شود، انتظار سوژه/ شاعر این است که یکی از دختران که معشوق آبائی بوده است، سلاح او را برای روز انتقام صیقل دهد: بین شما کدام/ بگوئید!/ بین شما کدام/ صیقل می‌دهید/ سلاح آبائی را/ برای/ روز/ انتقام؟ (شاملو، ۱۳۸۰: ٥٦). بریدگی کلام در این شعر انتقادی تا به حدی است که هر سطر شعر یک واژه است؛ این بریدگی می‌تواند تجسم‌بخش فشارهٔ عاطفی بالای

کلام باشد و بیانگر خشم و پرخاش و یا نشانهٔ نفس‌های بریده و به‌شماره‌افتادهٔ مبارزان راه آزادی باشد.

در ***مرگ نازلی*** هم اتخاذ جایگاه قدرت به نوعی دیگر تجسم می‌یابد؛ امتداد حیات واراتان سالاخانیان و مبارزان دیگری مانند او در هیئت گل و بنفشه که مژده‌رسان شکست زمستان ظلم و ستم است: نازلی سخن نگفت/ نازلی بنفشه بود:/ گل داد/ مژده داد: «زمستان شکست!»/ و/ رفت ... (همان: ۵۹).

در شعر ***مرغ باران***، سوژه/ شاعر امید واهی را مخرب می‌داند: نمی‌گردانمت بر برج ابریشم/ نمی‌رقصانمت بر صحنه‌های عاج/ نمی‌گردانمت بر پهنه‌های آرزویی دور/ نمی‌-رقصانمت در دودناک عنبر امید (همان: ٦٢). حتی خشم سوژه از عدم شکل‌گیری نقطه‌های مقاومت به اندازه‌ای است که فریاد برمی‌آورد: گر بدین سان زیست باید پست/ من چه بی‌-شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوایی نیاویزم/ بر بلند کاج خشک کوچهٔ بن‌بست (همان: ۷۱) و البته که این فریاد خود ایجاد گره مقاومت و اتخاذ جایگاه برای طرد امر آلوده و قدرت مسلطی است که سوژه را در معرض خطر قرار داده است.

آنگاه که در دنیای واقعی، سامانهٔ قدرت حرکتی به نفع سوژه/ من نمی‌کند، در شعر ***پریا***، نقطهٔ مقاومت در وجه فانتزی شکل می‌گیرد و جادو یاری‌رسان می‌گردد؛ یکی از پریا تبدیل به تنگ شراب می‌شود، آن دیگری تبدیل به دریای آب و سومی تبدیل به کوه می‌شود. سپس سوژه/ راوی با سرکشیدن شراب و زدن به دریا و بالا رفتن از کوه، در پس کوه آزادی را تجربه می‌کند: شرابه رو سر کشیدم/ پاشنه رو ور کشیدم/ زدم به دریا تر شدم، از آن ورش به‌در شدم/ دویدم و دویدم/ بالای کوه رسیدم/ اون ور کوه ساز می‌زدن، همپای آواز می‌زدن: (همان: ۸۱)؛ کوه نشانه‌ای برجسته است و با استعارهٔ جهتی بالا، آزادی را به‌عنوان یک فراارزش تجسم می‌-بخشد که شادی و موسیقی در آن موج می‌زند و این وضعیت حسی- ادراکی از طریق وزن شعر و بار موسیقایی واژگان به خواننده منتقل می‌شود: دلنگ دلنگ، شاد شدیم/ از ستم آزاد شدیم/ خورشید خانم آفتاب کرد/ .... (همانجا). کاربرد واژگان «خلق» و «آزادی» رنگ سیاسی - انتقادی این شعر را که به‌قوت از وجه فانتزیک ادب عامه برخوردار است، برجسته می‌نماید: ما ظلمو نفله کردیم/ آزادی رو قبله کردیم/ از وقتی خلق پا شد/ زندگی مال ما شد (همانجا)؛ سرانجام پریای آواره و بی‌آشیانه به خانه می‌رسند: هاجستیم و واجستیم/ تو حوض نقره

جستیم/ سیب طلا رو چیدیم/ به خونه‌مون رسیدیم ... (همانجا). بدین ترتیب آزادیی که در این شعر تجربه می‌شود و رسیدن به خانه/ آشیانه، به‌گونه‌ای طنزآمیز آرمانی را تجسم می‌بخشد که فقط در دنیای افسانه می‌تواند تحقق یابد.

در شعر ***باغ آینه***، در دل سایهٔ سیاه مرگ و اندوه، نقطهٔ مقاومت شکل می‌گیرد و با تبدیل یاران کشته‌شده به خورشید، گفتمان مرگ به گفتمان زندگی تبدیل می‌شود: خورشید زنده است!/ در این شب سیا .../ آهنگ پرصلابت تپش قلب خورشید را/ من/ روشن‌تر/ پرخشم‌تر/ پرضربه‌تر شنیده‌ام از پیش/ از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید! (همان: ۸۹)؛ در این شعر، خورشید گرمابخش امیدآفرین رویشگر استعاره‌ای است که تجسم‌بخش مبارزان کشته‌شده در راه آزادی خانه/ وطن هستند. با رویش دوباره و برخاستن مبارزان دیگر، گره‌های مقاومت در شبکهٔ پیچیدهٔ قدرت شکل می‌یابد: نوبرگ‌های خورشید/ بر پیچک کنار باغ کهنه رست/ ... جام لبان سرد شهیدان کوچه را/ با نوشخند فتح شکستم (همان: ۹۰- ۹۱). در این دوره از شعر سیاسی- انتقادی شاملو، خورشید برجسته‌ترین استعاره‌ای است که جای استعارهٔ «شب» را در شعر نیما یوشیج و استعارهٔ «سرما و ستم» را در در شعر اخوان ثالث می‌گیرد.

در شعر ***فریادی و .... دیگر هیچ*** یأس و ناامیدی چنان غالب است که نقطه‌های مقاومت را کور می‌کند و تنها نقطهٔ مقاومتی که باقی می‌ماند، «فریاد» است: فریادی و دیگر هیچ/ چرا که امید آنچنان توانا نیست/ که پا بر سر یأس بتواند نهاد (همان: ۱۰۷). در این ناامیدی است که گفتمان مبارزه با گفتمان عشق و تغزل درمی‌آمیزد: احساس می‌کنم/ در بدترین دقایق این شام مرگزای/ چندین هزار چشمهٔ خورشید/ در دلم/ می‌جوشد از یقین... آه ای یقین گمشده، ای ماهی گریز/ در برکه‌های آینه لغزیده توبه‌تو!/ من آبگیر صافیم، اینک! به سحر عشق؛/ از برکه-های آینه راهی به من بجو! (همان: ۹٦). بعد از دردها و یأس‌های طولانی، گرهٔ مقاومت با عزت و غرور در دامن معشوق شکل می‌گیرد: آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم/ در آستانهٔ پرنیلوفر/ که به آسمان بارانی می‌اندیشید (همان: ۱۱۳). بدین ترتیب عشق وارد میدان می‌شود تا سوژه را که از هر طرف در معرض خطر و تهدید امر آلوده- قدرت غالب- است، نجات دهد و مانع ازهم‌پاشیدن او شود. در شرایطی سیاسی و اجتماعی وحشتناکی که با استعاره‌های مزارع گندیدهٔ پر از علف‌های تلخ و باران‌های زهر تجسم یافته است: علف‌های

تلخ در مزارع گندیده خواهد رست/ و باران‌های زهر به کاریزهای ویران خواهد ریخت/ مرا لحظه‌ای تنها مگذار/ مرا از زرهٔ نوازشت رویین‌تن کن (همان: ۱۱۸).

در شعر مشهور ***باغ آینه***، با وجود همهٔ نومیدی‌ها بار دیگر نقطه‌های امید و مقاومت برپایهٔ روشنایی نگاه و اعتماد معشوق شکل می‌گیرد: فریاد من همه گریز از درد بود/ چرا که من، در وحشت‌انگیزترین شب‌ها، آفتاب را به دعائی/ نومیدوار طلب می‌کرد./ تو از خورشیدها آمده‌ای/ از سپیده‌دم‌ها آمده‌ای/ تو از آینه‌ها و ابریشم‌ها آمده‌ای/ در خلائی که نه خدا بود و نه آتش/ نگاه و اعتماد ترا به دعائی نومیدوار طلب کرده بودم. (همان: ۱۲۰).

در دفتر ***آیدا در آینه***، حضور معشوق در شعر سیاسی- انتقادی شاملو پررنگ‌تر می‌شود و سوژه را در مقابل امر آلوده چنان محفوظ و درآرامش نگه می‌دارد که روزگار بی‌روزن ستم و سیاهی تبدیل به کنایه‌ای طنزآمیز می‌شود: نگاهت شکست ستمگری‌ست- نگاهی که عریانی روح مرا/ از مهر/ جامه‌ئی کرد/ بدان‌سان که کنونم/ شب بی‌روزن هرگز/ چنان نماید/ که کنایتی طنزآمیز بوده است (همان: ۱۳۱). چشمان معشوق که لبریز از عشق است، توان مقاومت و ابزار لازم را در ختیار او می‌گذارد: آنک چشمانی که خمیرمایهٔ مهر است**!**/ وینک مهر تو:/ نبردافزاری/ تا با تقدیر خویش پنجه‌درپنجه کنم (همانجا).

در ادامه، حضور معشوق چنان پررنگ است که شعر سیاسی- انتقادی به تغزلی عاشقانه بدل می‌گردد و البته با همان رمزگان مبارزه: در من زندانی ستمگری بود/ که به آواز زنجیرش خو نمی‌کرد-/ من با نخستین نگاه تو آغاز شدم (همان: ١٤١). شاملو چنان زهر انتقاد را به شهد تغزل درمی‌آمیزد که عنوان «شعر انتقادی تغزلی» را برای شعر سیاسی - انتقادی او مناسب می‌دانیم: بندم اگرچه خود برپای نیست/ سوز سرود اسیران با من است،/ و امیدی خود به رهائیم ار نیست/ دستی هست که اشک از چشمانم می‌سترد،/ تسلائی هست/... تنها تسلای عشقی است/ که شاهین ترازو را/ به‌جانب کفهٔ فردا/ خم می‌کند. (همان: ۱۸۵) و باز هم عشق است که دم زدن در هوای گندیدهٔ طاعونی و پاروکشیدن بر پهنهٔ خاموش دریای پوسیده و سراسر پوشیده از اجساد را تحمل‌پذیر می‌کند: ما به سختی در هوای گندیدهٔ طاعونی دم می‌زدیم/ و عرق‌ریزان/ در تلاشی نومیدانه/ پارو می‌کشیدیم/ بر پهنهٔ خاموش دریای پوسیده/ ... اگر عشق نیست/ هرگز هیچ آدمیزاده را/ تاب سفری این چنین/ نیست**!** (همان: ۲۰٦).

۲ شعر شفیعی کدکنی؛ زیرگونهٔ شکوه‌های دردآمیز

شعرانتقادی شفیعی کدکنی در دههٔ چهل خود را نشان می‌دهد، آنگاه که شاعر زمانهٔ خود را آمیخته به نیرنگ‌ها می‌بیند؛ از جمله در شعر ***سیمرغ*** که سوژه/ شاعر در بافتی از اسطوره‌های کهن ایرانی، جهت رهایی از سختی‌ها و شوربختی‌ها از سیمرغ یاری می‌جوید. در این شعر سیمرغ تبدیل به ابرنشانه‌ای می‌شود که «من»، «اینجا» و «اکنون» را به گذشته‌های دیرین پیوند می‌زند و راه رهایی را به صورتی وهمناک و رازآلود در موجودی افسانه‌ای می‌جوید: از ستیغ آسمان‌پیوند البرز مه‌آلوده/ یا حریر رازبفت قصه‌های دور،/ بال بگشای از کنام خویش/ ای سیمرغ رازآموز!/ بنگر اینجا در نبرد این دژآیینان/ عرصه بر آزادگان تنگ است/ کار از بازوی مردی و جوانمردی گذشته است/ روزگار رنگ و نیرنگ است./ گفته بودی گاه سختی‌ها،/ در حصار شوربختی‌ها؛/ پرّ تو در آتش اندازم به یاری خوانمت باری/ اینک اینجا شعله‌ای بر جا نمانده در سیاهی‌ها/ تا پَرَت در [آتش اندازم/ و به یاری خوانمت... (شفیعی، ۱۳۹۵: ٤١- ٤٠). شعرهای شفیعی کدکنی در این دهه، رنگ و نیرنگ‌ها و بی‌اعتمادی را در نمایه‌های معنایی مختلف و به‌صورت برجسته‌ای بازنمایی می‌کنند: باور مکن که ابر...؟ باور مکن که باد.../ باور مکن که خندهٔ خورشید بامداد.../ من می‌شناسم این همه نیرنگ و رنگ را. (همان: ۵۰). چنان-که نگاشت استعاری «زمین چرکین است» در شعر کوتاه ***سفرنامهٔ باران***، بیزاری و تنفر از نیرنگ‌ها و آلودگی‌ها را در بعد حسی- ادراکی قوی به تصویر می‌کشد: آخرین برگ سفرنامهٔ باران،/ این است:/ که زمین چرکین است (همان: ۵۱). این شعر سه مصرعی بسیار کوتاه چرکین بودن را در گسترهٔ بسیار وسیعی تجسم می‌بخشد؛ نه تنها خانهٔ من/ وطن من بلکه سراسر زمین از نیرنگ‌ها و پلیدی‌ها و ... چرک‌آلود است.

ابژه‌های هراس‌آور و تعرض به مرزهای «خود»

در شعر ***خموشانه*** که در اواخر دههٔ چهل سروده شده، ستم‌های امروز شهر/ خانه/ وطن به ستم‌های دیرین پیوند می‌خورد و یاد و خاطرهٔ حملهٔ تاتار را زنده می‌کند؛ در این شعر، شاعر امرآلوده را آشکارا می‌بیند و در معرض خطر قرار گرفتن سوژه را بازنمایی می‌کند. در این شعر، نمایهٔ معنایی زیر سرنیزهٔ تاتار قرار گرفتن خانه- بخشی از هویت سوژه- قابل ملاحظه است و ردیف «کو» بار حسرتی جانکاه را تجسم می‌بخشد که در نتیجهٔ نبود شور و شیدایی

انبوه هزاران، فقدان نکهت صبحدم و بوی بهاران و نبود های‌وهوی سواران پدید آمده است؛ اینک این شهر و این خانه سوت و کور است:

شهر خاموش من! آن روح بهارانت کو؟/ شوروشیدایی انبوه هزارنت کو؟/ می‌خزد در رگ هر برگ تو خوناب خزان،/ ... زیر سرنیزهٔ تاتار چه حالی داری؟/ دل پولادوش شیرشکارانت کو؟/ سوت و کور است شب و میکده‌ها خاموش‌اند،/ نعره و عربدهٔ باده‌گسارانت کو؟/ چهره‌ها درهم و دل‌ها همه بیگانه زهم،/ روز پیوند و صفای دل یارانت کو؟/ آسمانت، همه جا، سقف یکی زندان است،/ روشنای سحر این شب تارانت کو؟ (همان: ۸۸– ۸۹).

در شعر ***کوچ بنفشه‌ها***، سوژه/ شاعر با نمایه‌های معنایی بهاریه‌های فارسی و البته سرشار از غم و اندوه، راه رهایی از این پلیدی‌ها را کوچ و مهاجرت می‌داند. او بار گران دل کندن از خانه/ وطن و آرزوی بودن در سرزمینی به روشنای باران و آفتاب پاک را در بیانی حسرت‌آمیز تجسم بخشیده است: ای کاش.../ ای کاش آدمی وطنش را/ مثل بنفشه‌ها/ (در جعبه‌های خاک)/ یک روز می‌توانست،/ همراه خویش ببرد هر کجا که خواست./ در روشنای باران،/ در آفتاب پاک (همان: ۵۳).

آرزوی حسرت‌بار سفر، بار دیگر در شعر ***سفر بخیر*** تکرار می‌شود؛ گون نماد انسان‌های پای‌دربندی است که در این سرا/ خانه گرفتارند؛ یعنی صاحب آشیانه/ خانه هستند اما شرایط آن را مساعد و مناسب نمی‌بینند، لذا با نگاهی حسرت‌بار به آنانی که چون نسیم سبکبار توان سفر دارند، می‌گوید: سفرت بخیر! اما، تو و دوستی، خدا را/ چو از این کویر وحشت به سلامتی گذشتی،/ به شکوفه‌ها، به باران،/ برسان سلام ما را. (همان: ٧٤).

در شعر ***فصل پنجم*** نیز سوژه صاحب آشیانه است اما از بودن در خانه‌ای که با ترس و واهمه است، بیزار است و منتظر است تا فصل پنجمی برسد و دیوارهای هول و هراس را فروریزد و امر آلوده را از پیرامون او دور کند تا کوچه‌های شهر و دیار او سرشار از ترنم‌های آزادی شود: وقتی که فصل پنجم این سال/ آغاز شد،/ دیوارهای واهمه خواهد ریخت؛/ و کوچه باغ‌های نشابور/ سرشار از ترنم مجنون خواهد شد–/ مجنون بی قلاده و زنجیر./ وقتی که فصل پنجم این سال/ آغاز شد... (همان: ۷۷). در شعر ***کوچه باغ‌های نیشابور***، آوازهای سرخ حلاج به‌جای نمایهٔ معنایی ترنم مجنون می‌نشیند؛ صفت سرخ اگرچه به آوازها وجه اعتراضی و انتقادی می‌دهد اما به‌گونه‌ای تناقض‌آمیز و ایهام‌گونه، آوازهای سرخ ترنم مستان

نیم‌شب نیز هست: در کوچه باغ‌های نشابور،/ مستان نیم شب، به ترنم،/ آوازهای سرخ تو را/ باز/ ترجیع‌وار زمزمه کردند./ نامت هنوز ورد زبان‌هاست (همان: ۸۱).

۲-٤-۲ اتخاذ جایگاه در درون شبکهٔ پیچیدهٔ قدرت و ایجاد نقطه‌های مقاومت

در اشعار دهه چهل شفیعی کدکنی با همهٔ شکوه‌ها و شکایت‌ها، و نیز در اشعار دههٔ پنجاه او هنوز نقطهٔ مقاومت شکل نگرفته است؛ زیرا سرودن وسیله‌ای است برای گریز از ترس‌ها و هراس‌ها، به‌مانند کودکی که در تاریکی شب تنها از کوچه گذر می‌کند و برای غلبه بر ترس خود آواز می‌خواند: در کودکی/ وقتی شب از کوچه تنها/ بهر خرید نان و سبزی می‌گذشتم،/ آواز می‌خواندم/ که یعنی نیست باکم/ از هرچه آید پیش و/ باشد سرنوشتم./ امروز هم،/ در این شبان شوکرانی،/ وقتی شرنگ شب گزندش می‌گزاید،/ تنها پناهم چیست؟/ آوازم،/ که آن هم،/ در ژرفنای شب/ به خاموشی گراید/ خنیاگر غرناطه را،/ امشب، بگویید/ با من هماوازی کند از آن دیاران/ کاینجا دلم/ در این شبان شوکرانی/ بر خویش می‌لرزد/ چو برگ از باد و باران. (همان: ۱۰٦). یک ویژگی سبکی برجسته در شعر انتقادی شفیعی کدکنی، گریختن از «اکنون» به «گذشته» است و جستن راه حل مشکلات در زمینهٔ فرهنگی- اجتماعی تاریخی ایران است که نمود دیگری از آن را در شعر اخوان ثالث دیدیم: درین شب‌ها/ که از بی‌روغنی دارد چراغ ما/ فتیله‌ش خشک می‌سوزد/ و دود و بوی خنجیرش، ز هر سو می‌رود بالا/ بگو پیر خرد زرتشت را، یارا!/ چراغ دیگری از نو برافروزد (همان: ۱۳۲- ۱۳۱).

در شعر ***نوشدارو پس از مرگ سهراب***، دلیل این که چرا نقطه‌های مقاومت شکل نمی‌گیرد، بیان شده است؛ هراس از فضای پربیم و قرار گرفتن سوژه در معرض خطر چنان است که کسی خطر نمی‌کند و سؤالی نمی‌پرسد. در این فضا نه‌تنها جرأت بازخواست و مؤاخذهٔ دیگری وجود ندارد بلکه حتی این‌مقدار شجاعت باقی نمانده است که جرأت پرسش از خود باشد: کسی نمی‌خواهد گویی خطر کند به سؤال/ اگر نه از کس،/ از خود بپرسد:/ «ای ناکس!/ کتاب هستی ما، این سفینه، این دریا/ دوباره آیا شیرازه بسته خواهد شد؟/ و یا تمام اوراقش/ در تندباد حادثه/ از هم گسسته خواهد شد؟ (همان: ۱٤۷)؛ اما شاعر یا سوژه خطر می‌کند و این سؤال انتقادی را دربارهٔ هستی ما که همان فرهنگ و ادبیات دیرینه سال ماست، می‌پرسد. قابل ذکر است که در شعر شفیعی کدکنی علاوه بر نمایه‌های معنایی اسطوره‌ای، شعر فارسی نیز زمینهٔ غنی دیگری است که انتقادهای اجتماعی را صورت‌بندی می‌کند. از جمله شعر

سعدی در قحط سال دمشق (همان: ۱۵۲– ۱۵۱)، و شعر خیام در ***حماسهٔ بی‌قهرمان*** (همان: ١٦٤) که شکوه از اهل ریا و تزویر است.

سوگواری از دست دادن آنچه در گذشته داشته‌ایم، در شعر ***از مرثیه‌های سرو کاشمر*** نیز تجسم یافته است: ای روشنی باغ و بهاران که تو بودی/ وی خرمی خاطر یاران که تو بودی/ ای سرو که در پیرهن صبح نگنجید/ جان تو و ای جان بهاران که تو بودی (همان: ١٤٩). سرو کاشمر، سیاوش و ... نشانه‌هایی هستند که غم‌ها و شکوه‌های امروز را در قالب گذشته بارنمایی می‌کند:

خدایا!/ زین شگفتی‌ها/ دلم خون شد:/ سیاووشی در آتش/ رفت و /زان سو/ خوک بیرون شد (همان: ۱۵۳).

اندک اندک انتقاد در شعر شفیعی کدکنی پررنگ‌تر می‌شود، اگرچه که به همان دلیل که سوژه در معرض خطرِ تهدید امر آلوده است، وجه تمثیلی، استعاری و نمادین آن پررنگ‌تر می‌گردد؛ روایات و قصه‌های پیامبران زمینهٔ شاخص دیگری برای سرودن غم‌های امروز است. از جمله در شعر ***نوح جدید***، با طنزی تلخ نوحی را تصویر می‌کند که دربرابر ابر عذاب و توفان راستین صاحب کشتی کاغذین است: میغ عذاب آمده است و کشتی پربار/ تندی تندر گسسته کار زهنجار/ طوفان، طوفان راستین دمنده/ کشتی او، کاغذی میانهٔ رگبار! (همان: ١٦٠).

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد در بیش‌تر شعرهای سیاسی– انتقادی نیما یوشیج، سیاهی و تیرگیِ شب نمایهٔ پرتوانی است که هجوم وحشتناک قدرت نامتوازن را به مرزهای سوژه ترسیم می‌کند و گره‌های مقاومت در تمام این شعرها در فرآیند نشانه‌ای امید؛ «صبح»، «چراغ»، «نور»، «روشنایی»، «کرم شبتاب»، «قوقولی قوقوی خروس» و ... پدید می‌آید، از این رو گونهٔ شعر سیاسی– انتقادی او را امیدوارانه، سازش‌پذیر و مصالحه‌جو می‌نامیم. در شعر نیما سوژهٔ بی‌آشیانه با امید در تلاش برای بازیافتن آشیانه/ وطن است. شعر مهدی اخوان ثالث مقاومتی ضروری، تنها و سازش‌ناپذیر را نشان می‌دهد که طرد هویتی در گفتمان سیاسی آن آشکار است؛ نام‌دهی «دیگری» با عنوان‌های دزد دریایی، قوم جادو و ... نشان‌دهندهٔ الزامی است که در نفی دیگری وجود دارد تا ساختارهای هویتی و تعادل درونی «خود» برقرار شده و بتواند دوباره صاحب

وطن/ آشیانۀ خود شود؛ از این‌رو شعر اخوان را در زیرگونۀ خشم و مبارزه طبقه‌بندی می‌کنیم. در شعر اخوان، پررنگ‌ترین نمایه‌ای که قدرت نامتوازن و ستم ناشی از آن را تجسم می‌بخشد، برف و سوز و سرما است و سوژه در تلاش است تا مرزهای خود را از طریق پناه بردن به بی-خودی و درون خود حفظ کند. در شعر شاملو، سوژه در جدال دائم بین مرگ و زندگی به سر می‌برد و مرگ وجه غالب شعر سیاسی- انتفادی او است، سوژه برای نجات از نابودی به دامن معشوق پناه می‌برد و دو گفتمان عشق و مبارزه درهم‌می‌آمیزد؛ از این رو عنوان شعر انتقادی- تغزلی را برای آن مناسب می‌دانیم. در شعر او خورشید برجسته‌ترین استعاره‌ای است که جای استعارۀ «شب» را در شعر نیما یوشیج و استعارۀ «سرما و ستم» را در شعر اخوان ثالث می‌گیرد. سرانجام در شعر انتقادی شفیعی کدکنی مویه و درد از دست دادن شکوه و شکوت دیرین برجسته است، لذا شعر او را در زیرگونۀ شکوه‌های دردآمیز طبقه‌بندی می‌کنیم؛ یک ویژگی سبکی مهم در شعر انتقادی شفیعی کدکنی، گریختن از «اکنون» به «گذشته» است و جستن راه حل مشکلات امروز در فرهنگ، تاریخ و ادبیات گذشتۀ ایران است که نمود دیگری از آن را در شعر اخوان ثالث نیز دیدیم. همچنین روایات و قصه‌های پیامبران زمینۀ دیگری برای سرودن غم‌های امروز در شعر او است. در شعر دیگر شاعران نیز سوژۀ بی‌آشیانه به‌عنوان مشخصۀ شعر سیاسی- انتقادی قابل بررسی است؛ ازجمله در شعر قیصر امین‌پور امرآلوده که سبب آوارگی سوژه شده است، نه یک قدرت داخلی، بلکه قدرت خارجی‌ای است که با حمله‌ای خانمان‌سوز وطن/ آشیانۀ او را گرفته، سوزانده و نابود کرده است. در شعر فریدون مشیری این بی‌آشیانگی در زبانی نرم و تغزلی، به تصویر کشیده شده و حتی در تصویر جدایی از کودکی و لالایی‌ها واقعیت یافته است.

کتابنامه

۱. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۶). ***زمستان***، تهران: نشر زمستان.

۲. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۰). ***از این اوستا***، تهران: مروارید.

۳. امیری، جهانگیر و فاروق نعمتی (۱۳۹۰). «دغدغه‌های سیاسی در شعر بدر شکر سیّاب و مهدی اخوان ثالث»، ***نقد و ادبیات تطبیقی***، دوره ۱، شماره ۲، صص ۷۱- ۹۸.

٤. پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱). ***خانه‌ام ابری است؛ شعر نیما از سنت تا تجدد***، تهران: مروارید.

٥. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). ***تاملی در شعر احمد شاملو: سفر در مه***، تهران: نگاه.

٦. جهاندیده کوهی، سینا (۱۳۹۱). «پدیدارشناسی و سنخ‌شناسی مخالف‌خوانی‌های احمد شاملو»، ***نقد ادبی***، شماره ۱۹، صص ۱۰۳– ۱۳٤.

۷. چندلر، دنیل. (۱۳۹٤). ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

۸. حجازی، بهجت‌السادات و فائزه رحیمی (۱۳۹۰). «وطن‌دوستی در سروده‌های اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی»، ***ادبیات تطبیقی شهید باهنر کرمان***، دوره جدید، سال ۳، شماره ٥، زمستان ۱۳۹۰، صص ۷۳– ۹۹.

۹. سجودی، فرزان و فرناز کاکه‌خانی. (۱۳۹۰). «بازی نشانه‌ها و ترجمهٔ شعر». ***زبان‌پژوهی***. دانشگاه الزهرا (س). سال سوم، شمارهٔ ٥، صص ۱٥۳– ۱۳۳.

۱۰. شاملو، احمد (۱۳۸۰). ***شعر زمان ما***، گزیده محمد حقوقی. تهران: نگاه.

۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۹). ***ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت***، تهران: سخن.

۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹٥). ***گزینه اشعار***، تهران: مروارید.

۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹٤). ***حالات و مقامات م. امید***، تهران: سخن.

۱٤. شکیبایی‌فر، شهلا و محسن پیشوایی علوی (۱۳۹۷). «کشمکش سیاسی اجتماعی در شعر خلیل حاوی و مهدی اخوان ثالث»، ***ادبیات تطبیقی شهید باهنر کرمان***، سال ۱۰، شماره ۱۸، بهار و تابستان ۱۳۹۷، صص ۱۲۳– ۱٤٤.

۱٥. فوکو، میشل (۱۳۹٤). ***اراده به دانستن***، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.

۱٦. محمدیان، حسن.، غلامرضا پیروز و مرتضی محسنی (۱۳۹۸). «خوانش شعر شفیعی کدکنی در دههٔ پنجاه براساس نظریهٔ ایدئولوژی آلتوسر»، ***شعرپژوهی***، دوره ۱۱، شمارهٔ ۳، پیاپی ٤۱، پاییز ۱۳۹۸، صص ۱٦۹– ۱۸۸.

۱۷. مشیدی، جلیل.، حسن سعادت و حسن حیدری (۱۳۹۹).« آسیب‌شناسی زبان شعر سیاسی ادبیات معاصر»، ***بهار ادب***، سال ۱۳، شمارهٔ ۱۲، پیاپی ٥۸، صص ۱٤۱– ۱٦۲.

۱۸. مک آفی ، نوئل (۱۳۹۲). ***ژولیا کریستوا***، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: مرکز.

۱۹. ملک‌پایین، مشطفی، محمد بهنام‌فر، علی‌اکبر سام‌خانیانی و سید مهدی رحیمی (۱۳۹۵). «واکاوی برون‌متنی و درون‌متنی اشعار متعهد شاملو در دهه‌های بیست و سی»، ***متن‌پژوهی ادبی***، دورۀ ۲۰، شمارۀ ٦٩، صص ٦٧- ۹۷.

۲۰. منصوریان، حسین و هراتی، رقیه (۱۳۹۳). «جایگاه انتقاد در شعر نیما یوشیج»، ***بهارستان ادب***، سال یازدهم، شمارۀ ۲۷، صص ۱۳۵- ۱٥٤.

Homeless subject is a stylistic feature of contemporary Persian political-critical poetry

Maryam Dorpar[1]
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Kausar University, Bojnoord, Iran

Received: 04/03/2022 Accepted: 24/05/2022

Abstract

Knowing the genres and sub-genres of Persian poetry is a fundamental issue; The present study, with the aim of helping the typology of contemporary Persian poetry, introduces the "nestless subject" as a stylistic feature of a part of new and white poetry called political-critical poetry. The study and typology of political-critical poetry of four prominent contemporary poets - Nima Yoshij, Akhavan Sales, Shamloo and Shafiee Kadkani.By asking the questions of what frightening objects the rejection has become in reality in the poem and through what discourses the rejected subject has rejected and rejected power as a contaminated thing, and finally how within the network. The power complex has taken hold and created points of resistance. By studying contemporary poetry based on the above theory, the results of the research show four types of poetry:Nima Yoshij's political-critical poetry genre is hopeful, compromising, and compromising. The poem of Mehdi Akhavan Sales shows a necessary, lonely and irreconcilable resistance, the rejection of identity of which is evident in its political discourse; Hence, we classify the Brotherhood's poetry as fighting and anger. In Shamloo's poetry, the subject is in a constant struggle between life and death, and death is the predominant aspect of his political-critical poetry. Mixed; Hence, we consider the title of critical-lyrical poem suitable for it, and finally, in Shafi'i critical poetry, the coding of hair and the pain of losing its glory and long-standing glory are prominent, so we call his critical poetry painful glories.

1 dorpar@kub.ac.ir